
Curiosités de l'observation photographique

The Peculiarities of Photographic Observation

Yogan Muller



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/paysage/7241>

DOI : [10.4000/paysage.7241](https://doi.org/10.4000/paysage.7241)

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Yogan Muller, « Curiosités de l'observation photographique », *Projets de paysage* [En ligne], 15 | 2016, mis en ligne le 31 décembre 2016, consulté le 13 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/7241> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.7241>

Ce document a été généré automatiquement le 13 juin 2020.

Projets de paysage

Curiosités de l'observation photographique

The Peculiarities of Photographic Observation

Yogan Muller

Qu'observe-t-on et comment ?

- 1 En dramatisant l'expression « observatoire du paysage », on se représente une équipe à pied d'œuvre et à bonne distance, avec une batterie d'instruments et agissant sans laisser aucune trace de son passage, mieux, n'engendrant aucune transformation significative du paysage qu'elle souhaite observer. Son but : l'étudier objectivement. De plus et depuis son avènement historique, le paysage se serait sédimenté dans le visuel et c'est pour cela que la photographie détiendrait depuis longtemps une place de choix dans les opérations d'observation. Au cœur de celles-ci, grâce à sa « prise de vue », la photographie attesterait des faits avec force, précision et détail. Elle serait ainsi, en toute logique, le réceptacle de l'étude objective du paysage.
- 2 Voilà qu'en forçant le trait, nous trébuchons sur un point nouveau de conversation : celui d'une « représentation objective » permise par le médium photographique. Mais avec quels critères juge-t-on de l'objectivité d'une représentation ? Sont-ils eux-mêmes objectifs ? Au juste, où situe-t-on l'objectivité ? Faut-il regarder en amont de la prise de vue, dans la multitude de choix qui conduit des commanditaires et des photographes à élire un terrain en particulier ? Là, sur le terrain, quel est le degré d'objectivité des opérations de prises de vue ? À moins qu'il n'y ait d'objectivité ni en amont ni au moment de la prise de vue mais plus en aval, dans la contextualisation de l'image produite. Autrement dit, dans sa mise en relation avec des notes, des témoignages locaux, des coupures de presse, des traces GPS, etc. Mais même là, « quelle ascèse éprouvante avez-vous subi pour que nous soyons sûrs que rien de subjectif n'est venu interférer avec ce que vous aviez dit que nous devions voir » (Daston et Galison, 2012, p. 10.) ? Si l'objectivité colle autant à la peau de l'« observatoire », c'est peut-être parce que l'étymologie du verbe « observer » a progressivement creusé l'écart entre

l'enquêteur et le monde qu'il (ou elle) souhaite étudier. Attesté depuis la seconde moitié du x^e siècle en langue française, « observer » prit d'abord un sens religieux et signifiait « se conformer à ce qui est prescrit par la loi », une loi sous-entendue chrétienne. Plus tard, en fin de xvi^e siècle, Montaigne dans ses *Essais* décape la dimension religieuse du verbe pour ne garder que la disposition de s'« imposer comme règle (une certaine attitude). » En 1549, lorsque le paysage apparaît dans la langue française (Luginbühl, 2012, p. 35), « observer » c'est alors « examiner en surveillant, en contrôlant ». Aujourd'hui, « observer » c'est indubitablement adopter une attitude distanciée. C'est tout particulièrement vrai dans l'activité scientifique où il s'agit d'un « procédé [...] d'investigation consistant dans l'examen attentif d'un fait, d'un processus, en vue de mieux le connaître, le comprendre, et excluant toute action sur les phénomènes étudiés¹ ». Bien évidemment, la clé de voûte dans cette dernière définition, c'est l'absence de « toute action sur les phénomènes étudiés ». La définition philosophique est tout aussi radicale puisqu'il s'agit « d'étudier méthodiquement les phénomènes, les événements et les êtres afin d'en établir la connaissance la plus objective possible [...] » (Godin, 2004, p. 895-896).

- 3 Le 7 janvier 1839, c'est à l'Académie des sciences de Paris que l'astronome et physicien François Arago présente la « découverte² » de Louis Jacques Mandé Daguerre. Titree « Fixation des images qui se forment au foyer d'une chambre obscure » et retranscrite sous la section « Physique appliquée », l'allocution d'Arago s'apparente à un véritable baptême scientifique. Il le sacre ainsi (Académie des sciences, 1839, p. 5) :

« [...] Dans la chambre noire de M. Daguerre, la lumière reproduit elle-même les formes et les proportions des objets extérieurs, avec une précision presque mathématique ; les rapports photométriques des diverses parties blanches, noires, grises, sont exactement conservés [...]. »

- 4 Si la lumière « reproduit elle-même les formes et les proportions des objets extérieurs » et si celles-ci sont conservées avec une « précision presque mathématique », alors nulle surprise de voir les scientifiques se tourner vers cette nouvelle image. Car « jusqu'ici nous avons si peu de moyens de soumettre [les agents naturels] à des épreuves indépendantes de nos sensations », déplore Arago en fin d'allocution (*ibid.*, p. 7). En le suivant à la lettre, le daguerréotype aurait permis de gagner une soudaine – et cruciale – indépendance vis-à-vis des sensations (*i. e.* ces « qualités secondes » ou subjectivités). Mais en réalité, une profonde réforme du « soi scientifique » (Daston & Galison, 2012, p. 145) était déjà en marche et le daguerréotype ne fait que rencontrer les credo d'« autodiscipline et de retenue » (*ibid.*, p. 146) des chercheurs d'alors. En fin de xix^e siècle, lorsque la photographie fait partie intégrante des protocoles scientifiques d'observation, une nouvelle épistémologie va émerger, du nom d'objectivité mécanique. C'est une production profondément nouvelle des images que Lorraine Daston et Peter Galison décrivent ainsi (*ibid.*, p. 144) : « Le désir impérieux de réprimer toute intervention volontaire [...] en mettant en place des méthodes capables d'imprimer la nature [...] suivant un protocole strict, voire automatique. »
- 5 Pour imprimer la nature, plus question de laisser traîner une médiation humaine. Ainsi, la nouvelle objectivité scientifique va se séparer de la main du dessinateur qui canalise toujours une partie de ses jugements esthétiques, comme l'estiment les savants. Pour les juguler puis les supprimer, l'image photographique est séduisante (fascinante) à bien des égards : exacte et petit à petit peu coûteuse puis reproductible mais aussi rapide (par réduction croissante du temps de pose). Tout ceci parfait le caractère automatique de l'image, ce qui va accroître les convictions des scientifiques en son

objectivité. En devenant la nouvelle « rétine du savant », la photographie supprime la main mais aussi « l'œil infidèle de l'observateur » (Gunthert, 2000, p. 7). Et ce n'est pas tout, car l'image photographique allait aussi lui ôter la voix (Daston et Galison, 2012, p. 143) ! Mais comment faire de la recherche sans œil ni voix ni main ? C'est donc bien curieusement que les scientifiques pensaient avoir supprimé tout biais, alors même qu'ils allaient continuer de *manipuler* un instrument de prise de vue. Pour faire éclater la contradiction, disons simplement que c'est par l'*entremise* photographique que les scientifiques avaient trouvé un *accès direct* au réel.

- 6 De la science à l'art, il n'y a ici qu'un pas. Alors certes, entre la nouvelle objectivité scientifique et la Nouvelle Objectivité artistique (avec ses versions américaines de *Straight Photography* et allemande de *Neue Sachlichkeit*), il y a eu un décalage historique d'une trentaine d'années. Du reste, la même question de l'accessibilité du réel est posée et comme en science, c'est l'image photographique qui est la plus à même d'y arriver sans biais parce qu'instantanément. Il revient à Olivier Lugon d'avoir identifié la clarté, la lisibilité, la netteté et la vision mécanique comme fondements de la Nouvelle Objectivité artistique. S'ajoute cette idée du photographe Walter Peterhans, fort représentative du mouvement en son entier : l'étude par la photographie de l'« harmonie complète et vivante des objets entre eux et en dehors de nous » (Lugon, 2011, p. 244). La deuxième partie de la citation (*i. e.* « entre eux et en dehors de nous ») est cruciale car elle instaure un monde à la fois vidé de l'humain³ (*ibid.*, p. 218) et sur lequel le photographe n'aurait aucune influence.
- 7 Quant au paysage, il est resté en marge de la marche de la Nouvelle Objectivité européenne, en raison d'un « romantisme attardé » (pour reprendre le mot de Lugon). S'il est ignoré c'est aussi parce qu'il ne peut qu'imposer son ordre au photographe. Car contrairement aux natures mortes aisément arrangeables des *tables tops* – en vogue dans les salons comme dans les expositions des années 1920 – le paysage est un objet bien trop grand et complexe pour être agencé ou préparé. En effet, en raison de « [l']accumulation de détails non coordonnés, [le paysage] a le défaut rédhibitoire de n'offrir aucune unité claire [...] » (Lugon, 2011, p. 243). Autrement dit, dans le paysage, non seulement « on n'y voit pas clairement », mais en plus et en s'y intéressant, le sujet (ici le photographe) se trouve dépris de la puissance qu'il possède par principe sur le monde des objets.
- 8 C'est là un autre paradoxe de la Nouvelle Objectivité, qu'elle soit scientifique ou artistique. Car il s'agit, d'un côté, d'étudier l'« harmonie complète et vivante des objets entre eux et en dehors de nous » et, de l'autre, d'une « violence faite à l'objet au nom des amusements formels » (*ibid.*, p. 82). Une aporie puisqu'on veut se faire l'*orchestrateur absent* d'une harmonie puis le *créateur passif* d'images !
- 9 On pourrait croire qu'après les années 1920, l'ensemble de ces convictions auraient disparu. Mais force est de constater qu'elles ont traversé le xx^e siècle. On en retrouve la trace dans la démarche du photographe Gabriele Basilico, participant à la Mission de la Datar. Dans le volumineux ouvrage *Paysages Photographiques. En France les années quatre-vingt* (Hers, Latarjet, 1989) faisant suite à l'ouvrage du même titre – mais alors sous-titré *Travaux en cours* (1984), Basilico décrit sa démarche ainsi : « [...] j'ai su m'oublier [...], pour privilégier une image objective jusqu'à l'absence » (Hers et Latarjet, 1989, p. 280). Une courte phrase qu'on peut entendre à la fois comme une forme d'abandon de soi dans le paysage, mais aussi comme un projet très « Nouvelle Objectivité ». Ce projet fait directement écho à celui mené – au même moment – par le photographe américain

Lewis Baltz : « *Ideally the photographer should be invisible and the medium transparent ; at least I aspire to that level of objectivity* » (Di Grappa, 1980, p. 26). Voici donc deux projets tellement « Nouvelle Objectivité » qu'ils auraient pu répondre aux interrogations des commentateurs de la « FiFo⁴ », cinquante ans plus tôt : « Pourquoi en somme un nom d'auteur est-il encore donné, quand tout est offert de façon si véritablement "objective" ? » (Lugon, 2011, p. 168). Voici trois morts de l'auteur avant l'heure, étant entendu que les objets photographiés s'offrent « de façon si véritablement "objective" » par l'intermédiaire de l'appareil photo. C'est précisément ce que soutient Basilico lorsqu'il poursuit ainsi : « La photographie laisse [...] à la nature et à la lumière le soin de s'exprimer et de se représenter elles-mêmes⁵ » (Hers et Latarjet, 1989, p. 280). Or, comme l'écrivent Daston et Galison : « [...] la nature, on ne le répètera jamais assez, ne se peint pas toute seule. [...] Pour convaincre la nature d'imprimer son image, des efforts et des artifices [sont] nécessaires » (2012, p. 158).

Marcher en mission

« *It is largely thanks to the way these surfaces respond to light, sound and the pressure of touch that [the wayfarer] perceives the world in the way [he or she] does.* » (Ingold, 2008, p. 79-80.)

- 10 Pour le photographe, si une expérience directe du paysage pouvait être vécue, c'est-à-dire sans l'anticipation⁶ d'une artialisation ou d'une construction culturelle, ce serait très probablement celle que promeuvent ces quelques lignes de Tim Ingold. Elles font affleurer des conditions préphotographiques du paysage : grain d'une lumière, éclat d'une surface, tonalité d'une couleur, matité d'une texture, etc. Il va sans dire que la réponse lumineuse, tactile et sonore des surfaces, est utile au mouvement et au repérage du photographe dans l'espace. Mais c'est également elle qui va *modeler* son expérience dans le sens où c'est elle qui en modifie prioritairement la marche. Certes, il serait abusif de déclarer qu'aujourd'hui nous ne nous repérerions qu'en fonction des propriétés précitées, mais il est salutaire de rappeler cette synesthésie quand on sait combien le paysage est affaire d'un *sens de la vue* ; ce que l'usage de la photographie semble d'ailleurs confirmer avec sa « prise de vue ».
- 11 Si nous nous servions des théories d'artialisation ou de construction culturelle précitées, alors l'expérience paysagère serait seule fonction de la disponibilité de schèmes visuels. Autrement dit, nous ferions de « ce site-là » (où un schème visuel est disponible) mais pas de « celui-là » un paysage. Et par conséquent, nous *focaliserions* le tout de l'expérience sur les seules localités artialisées, en évacuant tout de la distance et de l'effort physique pourtant nécessaires pour les relier. Or, là où il n'y a pas de schème disponible, l'expérience s'arrête-t-elle et doit-on rentrer bredouille ? À moins que celle-ci continue tandis que notre regard glisse de manière dédaigneuse sur ces morceaux de pays inqualifiables en paysage ? Car peut-on affirmer que tout du pays a été représenté ? Et si tel est le cas, sommes-nous sûrs de disposer de l'ensemble de ces représentations sur notre « cimaise mentale » (Lenclud, 1995, p. 10) ? Enfin, sommes-nous seulement engagés dans cette quête-là ?
- 12 Mais que fait un photographe sur le terrain ? Suit-il⁷ l'ordre des prototypes alignés sur sa « cimaise mentale » pour se déplacer ? En d'autres termes, va-t-il systématiquement – et uniquement – vers « ce qui fait paysage » ? N'est-ce pas plutôt un trajet erratique qu'il engage (qui l'engage) dans le paysage ? C'est là toute la différence que pose Tim

Ingold⁸ entre le voyageur (*traveller*) et l'arpenteur (*wayfarer*). Si le premier « [suit] un itinéraire établi de lieu en lieu » en ignorant tout des tronçons qui les relient, le second « [fait] adroitement son chemin dans le monde⁹ » (Ingold, 2008, p. 79). Imaginons, d'une part, le voyageur suivant un trajet préétabli en autobus, de beau paysage en beau paysage. Voilà un déplacement motorisé au cours duquel, enchérit Tim Ingold, « les vues, sons et émotions qui abordent [le voyageur] [...] n'ont absolument aucune influence [*no bearing*] sur le mouvement qui [le] fait aller de l'avant¹⁰ » (Ingold, 2008, p. 78). Imaginons, d'autre part, l'arpenteur à pied « dans le plein-vent du monde » (Le Breton, 2012, p. 72) et « alerte aux innombrables signes qui, à chaque instant, l'invitent à réajuster son azimut [*his bearing*] » (Ingold, 2008, p. 79). En somme, notre voyageur serait sollicité ponctuellement (à chaque descente de l'autobus) tandis que l'arpenteur le serait continûment. Pour Ingold, c'est toute la différence entre une ligne en pointillé (*a dotted line*) et une ligne fluide (*a flowing line*). Il est utile de rappeler cette distinction car, dans un projet d'observatoire, le photographe demeure une « force de proposition » (ministère français de l'Écologie, de l'Énergie, du Développement durable et de l'Aménagement du territoire [Meeddat], 2008, p. 21) qui, progressivement, va ouvrir une voie photographique dans le paysage. C'est un trajet qu'il ponctuera de points de vue « initiaux et supplémentaires », corrélatifs d'« objectifs politiques poursuivis » (*ibid.*, p. 33) comme l'indique la « Méthode de l'Observatoire photographique du paysage (MOPP) » du Meeddat, l'un des seuls documents officiels qui systématise un tel projet. Sous-titrée « Itinéraires photographiques », cette méthode laisse sous-entendre que ce n'est pas la somme (en pointillé) des sites de prises de vue qui prévaut, mais comment ils « jalonnent » donc s'enchaînent (en ligne fluide) dans le temps de la mission.

- 13 Tel l'arpenteur de Tim Ingold, le photographe est *a fortiori* marcheur, il va ainsi pouvoir lier très directement locomotion et perception. Or, percevoir « c'est se joindre aux choses, écrit Tim Ingold, dans les flux et les mouvements matériels qui contribuent à notre – et à leur – évolution perpétuelle » (Ingold, 2011, p. 88). Donc en allant « se joindre aux choses », l'arpenteur-photographe dépasse le cadre de l'observation scientifique (voir *supra*), elle qui instaure une distance de principe entre l'enquêteur et l'objet de son étude. Et ce n'est pas tout, car comme le rappelle Francesco Careri (2013, p. 27) : « La marche, [...] implique une transformation du lieu et de ses significations. La seule présence physique de l'homme dans un espace [...], et les variations de perception qu'il reçoit en les traversant, est une forme de transformation du paysage. »
- 14 Ainsi par le seul fait de l'arpenter (*i. e.* d'en prendre la mesure), le photographe engendre une somme déjà féconde de transformations. Mais il n'arpente pas le paysage comme le ferait un randonneur et à plus forte raison comme un autochtone. En effet, c'est un « déplacement par le photographique^{11*} » qui l'anime et le pousse à l'explorer toujours davantage. Dit de manière plus décisive, c'est l'appareil photo qui rend le photographe *autrement sensible* au paysage parcouru.
- 15 Chemin faisant, lorsqu'il s'agira de prendre une vue, alors ce qu'il aura sciemment mis dans le cadre « [ne sera] pas une chose en soi, immuable et inflexible, écrit André Rouillé, mais une chose engagée dans un processus photographique singulier » (2005, p. 88). « En fait, une rencontre s'opère entre la chose et la photographie. *Et le processus photographique est précisément l'événement de cette rencontre*¹². » (*ibid.*, p. 87.) Tout ceci affaiblit considérablement le projet d'observation scientifique du paysage. Car, pour paraphraser, ce n'est le paysage « en soi, immuable et inflexible » qu'un photographe

parcourt en mission. En le mettant sous *observation photographique* il le *mobilise* et évalue à chaque nouveau pas la probabilité d'une rencontre de type photographique. Photographier le paysage est ainsi la conjonction d'au moins trois facteurs : l'agir du photographe (*i. e.* son projet), les caractéristiques de son médium et celles du terrain qu'il s'est fixé de photographier. Autrement dit, nous devons relativiser le primat du seul regard instruit, à la faveur de ce que le terrain offre de marge pour conduire des manœuvres photographiques. C'est ce que résume André Rouillé ici : « la singularité [de la chose qui est photographiée] définit les conditions du contact, et finalement les formes des images » (*ibid.*, p. 88).

- 16 En mission, Gilbert Fastenaekens me confiait qu'il est nécessaire de bien articuler deux facteurs principaux dans les images : « la charge informationnelle* » et « l'écriture photographique* ». Deux facteurs que l'on retrouve souvent emmêlés dans les photographies : « On peut nommer tout ce que l'on voit mais c'est ailleurs que ça se passe*. » Ailleurs, mais où ? L'image photographique « informe mais contient des ingrédients, des parfums du territoire^{13*} » me confiait Fastenaekens. L'écriture photographique, ce serait donc une manière de creuser l'écart avec le factuel, que recueille inévitablement chaque image. C'est dire qu'en la réduisant au platement représentatif, nous ratons la moitié de sa richesse. Car c'est assez paradoxalement dans ce que l'image va capter, évoquer, signaler ou bien encore suggérer de *non visuel* qu'elle trouve l'autre moitié de sa force.
- 17 Avant d'évoquer quelques éléments d'écriture photographique, il faut rappeler l'importance de la fenêtre météo. Car sans cette forme d'ouverture, la prise de vue peut être compromise, voire impossible. Je n'irais pas jusqu'à dire qu'il y a des jours où le paysage n'existe pas (photographiquement) mais il est bon de rappeler que la météo définit des conditions de visibilité et d'accessibilité au paysage. Dans la pratique, deux grandes classes de ciel se distinguent. Il y a le ciel bleu azur et le ciel gris, cette immense boîte lumineuse qui a le propre d'estomper les ombres projetées. Avec un travail spécial de l'exposition, ce ciel gris va virer au gris-blanc et « faire remonter » tous les détails choisis d'un site. Dans *Noces* (1988-1995), un travail ayant pris place dans la forêt de Vauclair en Picardie, Gilbert Fastenaekens a fait plein usage du ciel gris pour, précisément, faire remonter un maximum de détails de la forêt, là où passait le chemin des Dames et par conséquent, là où est enfoui un pan de la mémoire de la Grande Guerre. Revenez un jour de plein soleil et vous ne verrez plus qu'un bois – photographiquement – infranchissable.

Figure 1. Gilbert Fastenaekens, #0832d Forêt de Vauclair, France, 1988



Sources : Gilbert Fastenaekens, Courtesy galerie Les filles du calvaire.

- 18 Justement, le ciel bleu est plus problématique. De plus fortes contingences lumineuses s'imposent ici pour s'éloigner soigneusement des paysages archétypaux, une opération de « nettoyage* » indispensable me signalait Gilbert Fastenaekens. Pour cela, le soleil zénithal va permettre, entre autres choses, de photographier dans presque toutes les directions sans contre-jour marqué et avec un aplatissement général. Plus tard ou plus tôt dans la journée, il peut être utile de composer avec ledit contre-jour pour faire apparaître des découpes violentes, travailler avec la réverbération, ou bien encore pour se servir de la lumière qui effleure le grain d'une surface.

Figure 2. Gilbert Fastenaekens, #510c Mulhouse, France, 1987



Source : Gilbert Fastenaekens, Courtesy galerie Les filles du calvaire.

- 19 C'est alors avec davantage de paramètres structurels de l'image - en particulier ses diagonales - qu'il faudra composer afin d'accueillir d'éventuelles ombres portées. Et si quelques nuages circulent dans ce ciel bleu, il faudra bien les choisir en attendant patiemment qu'ils entrent ou quittent le champ.

Figure 3. Yogan Muller, *Stapafell*, Islande, Juin 2015

Source : Yogan Muller.

- 20 D'autres outils s'ajoutent et parmi eux le choix du format de l'image. Du 6 x 6 carré aux nombreux « faux carrés » (du grand et moyen formats) ; en passant par le rectangle du 24 x 36 mm, voire du panoramique. Ce choix est déterminant afin de ne pas être « trop bavard* ». Mais le bavardage c'est aussi une affaire de focale. Souvent les photographes s'en tiennent au « sobre » 50 mm (sur appareil 24 x 36 mm), car il offre un angle de champ proche de notre vision binoculaire humaine. À part cette sobriété, tout au plus s'accordent-ils un léger grand angulaire de type 35 mm ou un léger téléobjectif comme un 65 mm. En outre, bien choisir sa focale permet de faire varier la profondeur du plan de netteté et, surtout, de « placer l'infini dans l'image* ».
- 21 En dosant la charge informationnelle et l'écriture photographique, il s'agit maintenant de « mettre le paysage dans l'ordinarité* ». Alors peut-être qu'ici, un photographe étranger au site est garant d'une certaine forme d'objectivité. Car sans être familier avec les « ingrédients et les parfums du territoire* », il va pouvoir les rencontrer avec suffisamment de discernement – pour ne pas dire de distance – avant de les photographier pour *ce qu'ils sont*. Mais c'est aussi là que guette le danger de l'« exotisme* », ce que les Anglo-Saxons nomment *culture shock*. Ce serait par exemple s'intéresser à des maisons de brique en arrivant en Belgique, comme me le disait en plaisantant Gilbert Fastenaekens. Sur place, cet exotisme est parfois difficile à juguler et il est nécessaire de le « dompter assez vite, le dépasser ou le revisiter* » car si l'on en suit le seul choc, ce n'est pas dans l'ordinarité que va se couler l'écriture. Pour amortir le choc de l'exotisme, Gilbert Fastenaekens demandait souvent à ses commanditaires de faire un premier tour seul afin de mieux cerner les parfums du territoire qu'il avait à photographier. Ce premier tour est également une méthode pour « nettoyer le promotionnel, la mise en avant* ». Ainsi, de la part des commanditaires, faire appel à un photographe-auteur c'est se mettre en danger, quitte à voir des pans de leur paysage « sans le dentier* » ! Mais dès lors qu'une convention est signée, par exemple en suivant les recommandations de la « MOPP », toute « l'importance de la contribution

apportée par l'œil du photographe en réponse ou en contradiction » (2008, p. 34) avec les archétypes paysagers est actée.

- 22 Voilà en quelques mots les ressorts du travail et de l'écriture photographiques. Il resterait à parler de leur prolongement dans le minutieux travail de tirage et d'association des images, jusqu'à leur édition ou à leur exposition.

Écriture photographique du vide

- 23 Prenez n'importe quel photographe de paysage et cherchez les critiques ou les analyses qu'on a pu faire de son œuvre. Il ne faudra pas longtemps, quelques lignes ou quelques échanges dans un entretien, pour lire ou entendre – en substance – qu'on « ne voit jamais personne dans ces photos ». Prenons par exemple Lewis Baltz et son livre *Park City* (1980). Difficile de distinguer une quelconque silhouette humaine dans une ville pourtant en plein *boom* immobilier, provoqué par la florissante industrie du ski à Salt Lake City, distante de seulement 40 kilomètres (Kempf, 1993, p. 30). De même, dans *Nocturnes* (1982) de Gilbert Fastenaekens, les images prises de nuit de villes et de territoires industriels du Nord-Est de la France frappent par le poids du silence. Le très long temps de pose élimine tout mouvement humain résiduel et crée cette impression d'un temps suspendu. Une impression que la lumière des lampadaires accentue car, d'une nuit à l'autre, elle continuera d'éclairer les façades et les rues de la même manière.

Figure 4. Gilbert Fastenaekens, #1206 Le Havre, France, 1982



Sources : Gilbert Fastenaekens, Courtesy galerie Les filles du calvaire.

- 24 Autre exemple, *Turning Back* (2005) de Robert Adams, un travail centré sur les forêts de l'Oregon dans le comté de Clatsop. Sur ces collines dépouillées de leurs arbres centenaires, aucune silhouette humaine n'est visible sauf parfois celle de sa femme qui pose aux côtés de troncs coupés ; un clin d'œil – sinon un sinistre pied de nez – à la photographie de William H. Jackson, Timothy O'Sullivan ou Carleton E. Watkins¹⁴. L'absence de silhouette humaine se vérifie également dans la plupart des travaux du collectif France(s) territoire liquide (2011).
- 25 Hormis les effets citationnels, si les photographes se mettent à la recherche de leurs semblables, alors ils auraient tendance à « anecdotiser* » l'image. Le paysage fonctionnerait comme un pénultième arrière-plan de l'activité humaine, quand c'est la primauté même de ce décor qu'ils ambitionnent de photographier. Encore que le « décor » continue de nous lier au paysage quand c'est souvent une rupture totale qu'il faut réaliser pour le mettre sous observation. C'était, justement, l'un des principaux mots d'ordre de la mission de la Datar. En effet, comme l'écrivent Hers et Latarjet : « Un impératif s'imposa : établir le paysage comme objet et non comme décor en éliminant mouvements, sons et personnages » (Hers et Latarjet, 1989 p. 13). Ce projet résonne instantanément avec celui du style documentaire des années 1930, moment où la Nouvelle Objectivité périclitait, le paysage redevient un genre photographique en Europe. Ainsi que le souligne Olivier Lugon :
- « L'ambition du photographe documentaire aura [...] été de transformer son objet, le paysage, jusqu'alors voué au pittoresque et aux jeux d'atmosphère, en objet de connaissance » (Lugon, 2011, p. 261).
- 26 En toute rigueur, pour faire du paysage un objet de connaissance, il va falloir procéder à un grand nettoyage du cadre afin de réinstaller le face-à-face classique sujet/objet, caractéristique de toute démarche de connaissance moderne. Il est question de cet « évidemment du monde » dans l'ouvrage *Vivre de paysage ou l'Impensé de la raison* de François Jullien (2014, p. 27) : « [L'objet] a réparti [l'homme et le monde] [...] dans des statuts respectifs, nettoyés qu'ils sont désormais l'un de l'autre : faisant de l'Homme un sujet d'initiative ne dépendant que de lui-même, autrement dit autonome, et du monde un objet connaissable visé "objectivement", [...], puisque n'étant plus affecté de quelque contamination incidente¹⁵. »
- 27 Toutes ces conditions sont remplies par l'absence d'humains dans les images photographiques. Elles sont également renforcées par la persistante conviction que les images sont automatiques (voir *supra*) et permettent « un isolement superbe [...], grave, terrible des objets [...] [ce] monde dont l'humain semble chassé » (Lugon, 2011, p. 218). L'image ainsi « nettoyée », on comprend alors pourquoi on peut se complaire – à nouveau – dans l'idée d'une observation strictement scientifique et son corollaire immédiat : une représentation objective¹⁶.
- 28 S'ajoutent deux autres raisons. Premièrement, nous n'aurons jamais plus une expérience directe des espaces photographiés. En effet, notre seul accès à ces sites tels qu'ils étaient jadis, ce sont les représentations photographiques souvent enrichies par des textes et d'autres documents utiles à l'enquête. La deuxième raison est un peu plus déguisée mais va souvent de pair avec l'idée d'un détachement des photographes. C'est par exemple ce qu'évoque Christine Ollier dans son ouvrage *Paysage cosa mentale* (2013) et notamment dans le passage consacré à l'exposition des « Nouveaux Topographes¹⁷ ». Cette exposition marque, à n'en pas douter, non seulement le renouveau du paysage comme genre photographique mais a, de plus, amplifié l'onde épistémologique dont on

connaît l'ampleur aujourd'hui¹⁸. Christine Ollier soutient bien que la « méthode descriptive » des dix « Nouveaux Topographes » « s'appuie, à la prise de vue, sur une distanciation vis-à-vis du sujet – produite autant par l'éloignement physique que par l'élimination quasi généralisée de la présence humaine » (Ollier, 2013, p. 23). Nous retrouvons notre fil conducteur d'évidement du monde ainsi qu'une distanciation typiquement moderne. En retraçant l'histoire de la Mission photographique de la Datar, Raphaële Bertho s'est également penchée sur cette distanciation qu'elle appelle « posture de retrait » (Bertho, 2013, p. 69), avant de soutenir, presque dans le même souffle, que « les photographes doivent impérativement se confronter au territoire » (*ibid.*, p. 71). Comment donc tenir cette « posture de retrait » quand les photographes sont censés (sinon sommés de) se « confronter au territoire » ? Comment tenir ladite « posture de retrait » lorsqu'il est question d'« [élaborer] un point de vue photographique [...] résultat d'un engagement du corps mais aussi de l'imaginaire » (*ibid.*, p. 71) ? S'agirait-il de ne formuler aucun jugement vis-à-vis de ce qui est photographié ? Mais l'approcher puis l'inviter sciemment dans le cadre, n'est-ce pas déjà *juger de son intérêt* ? À moins que ce ne soit pas une « posture de retrait » dont il s'agisse mais de neutralité ? Si oui, sied-elle pour de bon à la démarche des photographes précités ?

- 29 Pour commencer à se convaincre du contraire, il faut suivre le photographe Mark Klett qui s'est mis à la recherche des sites où Timothy O'Sullivan s'est placé pour photographier au cours des *Great Surveys*. Dans son *Rephotographic Survey*, en marchant dans les pas de O'Sullivan et en se réinstallant dans le cadre que l'illustre photographe a monté pour lui, parfois 140 ans plus tôt, Mark Klett médite sur les nombreux choix (Aspinwall et Davis, 2011, p. 199) qu'opérait O'Sullivan sur le terrain. Et plus spécifiquement, sur le « genre : paysage¹⁹ », Mark Klett (*ibid.*, p. 204) écrit ce que voici :

« [Timothy O'Sullivan's] decisions were richly layered. They represent a lesson about landscape photography as a genre – the truth that the choice of what to include and exclude in a picture is never a neutral act²⁰. »

- 30 D'aucuns crieront à l'évidence : cadrer c'est choisir la composition de son cadre, un truisme, que nous travaillons au daguerréotype, à la chambre technique ou au *live view* numérique²¹. Mais à ce stade, force est de constater qu'aujourd'hui nous n'avons toujours pas dépassé cette drôle d'idée d'une *neutralité de l'engagement* photographique avec (dans) le paysage²². En en restant là, nous sommes ramenés aux apories relevées dans la première partie de l'article : à savoir l'*orchestrateur absent* d'une harmonie ou le *créateur passif* d'images en régime de Nouvelle Objectivité. Alors pour tenter de contourner la « neutralité de l'engagement », je me risquerai à dire que les images photographiques de paysage vide *représentent* l'aboutissement du projet moderne. En quelques mots, ce projet est un mouvement d'« émancipation » (Recht, 1989, p. 57 ; Latour, 2012, p. 22) vis-à-vis de la nature. Il émanerait du « décentrement cosmologique et ontologique » (Berque, 1995, p. 109) homologué à la révolution copernicienne du XVI^e siècle, ensuite stabilisé par le *cogito* cartésien et l'opposition *res cogitans/res extensa* (*i. e.* chose pensante/chose étendue). Des conceptions fortes qu'anticipait²³ déjà la perspective optique de Leon Battista Alberti. Le tout fuira plus tard dans l'espace isotrope et infini hérité de la physique d'Isaac Newton et ce, jusqu'au piédestal depuis lequel, le Sujet « insulaire » va « [poser] en souverain son regard sur le monde » (Jullien, 2014, p. 156). Fort à propos, Susan Sontag estime qu'un photographe occupe cette position « insulaire » comme aucun autre artiste. En effet, l'activité photographique, note-t-elle dans ses « Évangiles photographiques », est une

« manifestation extrême du “je” individuel » (Sontag, 2008, p. 166). Bien sûr, dans l'histoire, nous avons pu peindre des paysages sans silhouette humaine, mais fascinés (pourrait-on dire trompés ?) par l'exactitude de l'image photographique et sa puissante valeur d'attestation, c'est toute la vraisemblance d'un montage théorique où « l'homme et le monde sont nettoyés l'un de l'autre » (Jullien, 2014, p. 27) qui se voit ici parachevée. Or, comme le note André Rouillé l'attestation ne constitue qu'une moitié de sa puissance d'image. L'autre, c'est sa dimension réflexive (Rouillé, 2005, p. 291 et sq.). De fait, sitôt aura-t-elle scandé le paysage vide qu'elle nous renverra une déroutante question. En effet, « qu'est-ce qui s'est passé ? » (*ibid.*).

Figure 5. Yogan Muller, *Extension abandonnée dans le champ de lave Kapelluhraun avec Vellir et Hafnarfjörður en vue*, Islande, mai 2015



Source : Yogan Muller.

- 31 Une question tout sauf anodine et que l'on pourrait adapter ainsi à notre propos : qu'est-ce qui s'est passé pour que nous nous attachions à photographier le paysage vide ?
- 32 Alors soudainement, les images photographiques révèlent – avec toute la clarté nécessaire – à quel point nous (nous) sommes engagés dans les nombreuses déclinaisons du projet moderne. Car dans toutes les images où *la présence humaine frappe par son absence*, sa main s'est en fait glissée en long en large et en travers du cadre : des rubans d'asphalte flambant neufs aux *chemtrails* des avions sillonnant le ciel de l'Ouest américain ; des forêts domaniales françaises délimitées par les satellites du réseau GPS aux dunes des polders belges soigneusement protégées et aux avant-postes de l'historique *landschap*. Certes, dans cette nuit urbaine, nous ne verrons pas de fêtards poursuivant leur virée ou d'autres voyageurs faire le plein de diesel ; de même qu'à la lisière du désert nous ne verrons pas explicitement l'humain en train d'étendre l'aire (r)urbaine. Pour autant, si discrète – ou « gratuite » – soit-elle, chaque saisie photographique est un pénultième geste de transformation s'ajoutant à tous ceux déjà pris en étau dans le cadre ; au proche comme à l'arrière-plan, du fin gravier extrait

d'une carrière voisine aux rocs arrachés des monts lointains pour décorer les abords de sa *mansion*. Autrement dit, dans les images, l'humain est étrangement nulle part parce qu'il s'est évidemment étendu partout.

Figure 6. Gilbert Fastenaekens, #0072 *Hagondange*, France, 1984



Sources : Gilbert Fastenaekens, Courtesy galerie Les filles du calvaire.

- 33 Dans une telle situation, la photographie joue sans aucun doute un rôle de puissant indicateur, afin de voir pour mieux penser (Meeddat, 2008, p. 33) les conséquences de l'émancipation moderne, dont on connaît aujourd'hui la « Grande Accélération » (Steffen *et. al.*, 2011, p. 744). Il est toutefois cocasse de se servir de l'image photographique pour penser (panser) les balafres du projet moderne, quand nous la savons très directement issue dudit projet et, donc, de mêmes gestes de rupture. Photographier le paysage aujourd'hui, c'est par conséquent tenter de se défaire d'un héritage tout en devant composer avec ses nombreux et encombrants bagages²⁴. Là, s'il fallait encore se le demander, de quel détachement l'image photographique de paysage est-elle le nom ?
- 34 On peut ainsi poser un nouveau regard sur la « coolness » (Kempf, 1993, p. 42) de nombreux photographes de paysage. Assurément, tous auraient une longue liste de doléances à dresser concernant la marche du projet moderne et ce qu'il engendre de disparition de forêts primaires pour les seuls intérêts financiers, d'effondrement de bassins miniers puis d'emplois, de recul des fronts de mer aux dunes océanes rongées par la montée du niveau des mers en raison du climat que nous changeons, etc. S'ils étaient vraiment détachés, en retrait, distants, effacés, alors ils ne s'imposeraient probablement pas ces épreuves. En fait, soyons clairs, ils ne les identifieraient même pas comme des sujets photographiques ! Cette *coolness* n'est pas la transparence de leur médium, c'est-à-dire l'idée d'une image mécanique « exigeant le moins d'homme

possible » (Recht citant Valéry, 1989, p. 133) – entendons ici sans style – même s'ils en jouent méthodiquement en s'appuyant sur les trois principaux traits de la photographie moderne : la grande clarté (ce goût pour le contre-jour ou le soleil zénithal), la netteté et la profusion de détails. Cette *coolness* des photographes vient plutôt de leur capacité à encaisser calmement une situation qu'ils savent – pour l'essentiel – tragique²⁵, puis d'agir avec discernement – et non pas avec distance²⁶ – afin de *saisir* le monde tel qu'il est et, surtout, tel qu'il se présente dans le viseur de leur appareil photo. Car aussi horribles que sont les excès du projet moderne, c'est cette même marche du monde qui les a vus (fait) grandir, les a mis en capacité et les a conduits jusqu'à ces sites où poser leur trépied. Autrement dit, c'est le projet moderne qui non seulement leur offre cet ensemble de points de vue mais a, de plus, rendu manifestes les problèmes auxquels ils s'intéressent.

- 35 En conclusion, ce n'est pas l'objectivité de l'image photographique ni sa neutralité, ni même la distance, encore moins le retrait, qui aujourd'hui font acte. Ce qui fait acte c'est que nous employons sciemment l'image photographique dans une visée aussi réflexive qu'assertive – et dans certains cas aussi prescriptive que descriptive. Les photographes construisent des images afin que nous reconnaissons en elles l'effrayante mais évidente parenté les reliant au monde qu'elles viennent tout juste de représenter. Autrement dit, ils œuvrent pour que leurs images manifestent, mieux *matérialisent* une conscience aiguë de notre héritage moderne. Celui-là même que nous charrions dès que nous sommes en repérage sur Google Earth puis prenons l'avion, le TGV ou l'autoroute pour des contrées lointaines avant de nous mettre en marche, sac photo sur le dos et juchés sur de robustes chaussures techniques ; trépied et objectifs en alliage léger, appareils numériques de prises de vue, terminal GPS et cartes de randonnée au 1 :25 000 à portée de main, sans oublier les dernières prévisions météo reçues sur notre *smartphone*. Car aujourd'hui, c'est – au minimum – cette somme d'attachements techniques qui non seulement promeut l'accès au paysage mais permet aussi la création d'images photographiques. Enlevez un seul maillon de cette séquence et votre mission de prises de vue sera sérieusement compromise. Or, c'est précisément parce que les images photographiques se situent au bout de cet enchaînement, qu'elles en *représentent l'aboutissement*.
- 36 Tout ceci suggère que leur *mise en œuvre* est lourde et, par conséquent, que les images photographiques ne sont pas du tout celles d'une « économie de moyens » comme on l'entend pourtant – et encore – souvent. Loin s'en faut, elles se font parfois au péril d'une vie, en tout cas au prix d'un investissement osé et relèvent, par-dessus tout, du dense réseau sociotechnique contemporain. Ainsi, l'image photographique de paysage vide exprime avec force l'état du monde dont elle est issue, dont nous héritons et dans lequel il faudra continuer d'œuvrer.

Je tiens à remercier chaleureusement Gilbert Fastenaekens qui m'accordait un long entretien en mai 2016, puis me fournissait quelques-unes de ses meilleures images pour accompagner l'argumentaire du présent article. Son concours amical m'a permis d'ouvrir de nouvelles pistes dans mon travail photographique.

BIBLIOGRAPHIE

Académie des sciences, *Comptes rendus hebdomadaires des séances*, tome huitième, janvier-juin 1839, Paris, Bachelier, 1839.

Adams, R., *Turning Back : A Photographic Journal of Re-exploration*, San Francisco, Fraenkel Gallery, New York, Matthew Marks Gallery, 2005.

Aspinwall, J.-L., Davis, K.-F., Timothy O'Sullivan. *The King Survey Photographs*, New Haven, Yale University Press, 2011.

Baltz, L., *Park City*, Albuquerque, Artspace press et Aperture, 1980.

Bertho, R., *La Mission photographique de la Datar. Un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La documentation Française, 2013.

Berque, A., *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.

Bright, D., « Looking at Nature, Seeing Ourselves », *America in View : Landscape Photography 1865 to Now*, catalogue de l'exposition au musée d'Art de l'École de design de Rhode Island, du 21 septembre 2012 au 13 janvier 2013, Providence, RISD, 2012.

Bright, D., « Of Mother Nature and Marlboro Men » dans Bolton, R. (dir.), *The Contest of Meaning : Alternative Histories of Photography*, Cambridge, MIT Press, 1987.

Careri, F., *Walkscapes. La Marche comme pratique esthétique*, traduit par Orsoni, J., Arles, Actes Sud/Éditions Jacqueline Chambon, 2013.

Chassey, E. de, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006.

Collectif de photographes, *France(s) territoire liquide*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

Dagognet, F., Guéry, F., Marcel, O. (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, actes du colloque de Lyon, Seyssel, Champ Vallon, 1983.

Daston, L., Galison, P., *Objectivité* (2007), trad. par Renaut, S. et Quiniou, H., Dijon, Les Presses du réel, 2012.

Di Grappa, C., *Landscape : Theory*, New York, Lustrum Press, 1980.

Foster-Rice, G., Rohrbach, J., *Reframing the New Topographics*, Chicago, Columbia College, 2010.

Guigueno, V., « La France vue du sol », *Études photographiques*, n° 18, Paris, Société française de photographie, mai 2006, p. 96-109, URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/1432>.

Gunthert, A., « La rétine du savant. La fonction heuristique de la photographie », *Études photographiques*, n° 7, Paris, Société française de photographie, mai 2000, URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/205>.

Godin, C., *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard et Éditions du temps, 2004.

Gohlke, F., *Thoughts on Landscape : Collected Writings and Interviews*, Tucson, Hol Art Books, 2009.

Hers, F. et Latarjet, B., *Paysages Photographiques. En France les années quatre-vingt. La mission photographique de la Datar (1984-1989)*, Paris, Éditions Hazan, 1989.

Fastenaekens, G., *In Silence*, Bruxelles, ARP éditions et CFC éditions, 2015.

Ingold, T., *Being Alive. Essays on movement, knowledge and perception*, Londres, Routledge, 2011.

- Ingold, T., *Lines : A Brief History*, Londres, Routledge, 2008.
- Ingold, T., « The temporality of Landscape », *World Archaeology. Conceptions of Time and Ancient Society*, vol. 25, n° 2, octobre 1993, p. 152-174.
- Jullien, F., *Vivre de paysage ou l'Impensé de la raison*, Paris, Gallimard, 2014.
- Kempf, J., « L'Ouest américain, un paysage photographique en relectures », dans Lagayette, P. (dir.), *Les Mythes de l'Ouest américain, visions et révisions*, Paris, Ramona et Université Paris X, 1993, p. 29-48.
- Krauss, R., « Photography's discursive spaces : Landscape/View », *Art Journal*, n° 4, 1982, p. 311-319.
- Latour, B., *Enquête sur les mondes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La découverte, 2012.
- Le Breton, D., *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Métailié, 2012.
- Lenclud, G., « L'ethnologie et le paysage », dans Voisenat, C. (dir.), *Paysage au pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, URL : <http://books.openedition.org/editionsmsh/635>.
- Luginbühl, Y., *La Mise en scène du monde*, Paris, CNRS Éditions, 2012.
- Lugon, O., *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011.
- Mérot, A., *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009.
- Ministère de l'Écologie, de l'Énergie, du Développement durable et de l'Aménagement du territoire, « Itinéraires photographiques. Méthode de l'Observatoire photographique du paysage », 2008.
- Ollier, C., *Paysage cosa mentale*, Paris, Loco Éditions, 2013.
- Panofsky, E., *La Perspective comme forme symbolique* (1975), Paris, Éditions de minuit, 2012.
- Recht, R., *La Lettre de Humboldt, du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, Christian Bourgeois, 1989.
- Roger, A., *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- Roger, A., *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978.
- Rouillé, A., *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- Trachtenberg, A., *Reading American Photographs : Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, New York, Hill and Wang, 1989.
- Sontag, S., *Sur la photographie* (1977), traduit par Blanchard, P., Paris, Christian Bourgeois, 2008.
- Steffen, W. et al., « The Anthropocene : From Global Change to Planetary Stewardship », *Ambio*, n° 40, Stockholm, Royal Swedish Academy of Science, 2011, p. 739-761.

ANNEXES

Gilbert Fastenaekens est né en 1955 à Bruxelles où il vit. Rapidement reconnu pour son travail photographique sur les paysages urbains de nuit, il participe à la mission photographique de la Datar en France en 1984. L'œuvre de cette période a été réunie

dans les livres *Nocturne* et *Essai pour une archéologie imaginaire*. Le prix Kodak de la critique photographique en France lui est décerné en 1986.

En 1987, lors d'une mission photographique sur le territoire de Belfort (« Les quatre saisons du territoire »), il joint à la notion de paysage, circonscrit à un petit périmètre, toute la force d'une expérience intimiste qui prendra son ampleur en 1988, dans le périmètre délimité d'une forêt en Champagne-Ardenne sous le titre de *Noces*. Parallèlement, de 1990 à 1996, Gilbert Fastenaekens a poursuivi un travail sur Bruxelles, publié sous le titre *Site* (ARP Éditions, 1996), un travail de longue haleine nous invitant à questionner la logique d'aménagement de la capitale belge. Ses œuvres photographiques récentes sont centrées sur le paysage urbain et elles confrontent le spectateur, d'abord à un traitement radical (sculptural) de l'architecture puis, progressivement, à une vision de plus en plus ouverte, poétique, voire théâtrale de la ville. Au départ d'un abondant corpus photographique, issu d'une réflexion en profondeur menée depuis une quinzaine d'années sur l'architecture et l'espace urbain de Bruxelles – murs aveugles, murs rideaux, chantiers et dents creuses urbanistiques, etc. – l'artiste a sélectionné des images d'une grande densité formelle. Depuis 1993, Gilbert Fastenaekens mène également une activité d'éditeur avec pour ligne éditoriale le paysage dans la photographie contemporaine (ARP Éditions).

En 2006, Gilbert Fastenaekens a débuté des recherches en vidéo. Dans son dernier travail *Libre de ce monde*, il exerce sa faculté d'observer, de capter de façon non intrusive, en plans fixes centrés sur des personnes seules, des duos ou de petits groupes, une « manifestation » aussi banale que spectaculaire : le fou rire. Il l'a capté dans ses nombreuses variations : individuel ou collégial, du plus étouffé au plus éclatant, du plus puissant au plus épuisant, mais aussi et peut-être surtout du plus joyeux au plus douloureux. Le fou rire, l'incontrôlable par excellence, est une forme de trop-plein, peut-être même de cri, qui s'arrache de la profondeur des êtres. Une fois capté par l'image vidéo, le fou rire filmé peut en retour entraîner celui du spectateur, mais aussi provoquer sa gêne, comme s'il assistait là au plus impudique des spectacles.

Gilbert Fastenaekens est actuellement professeur à l'Institut supérieur libre des arts plastiques (ERG) à Bruxelles.

NOTES

1. Cette définition et les précédentes ont été trouvées dans le Trésor de la langue française informatisé (TLFi) à l'entrée « observation ».
2. On connaît la découverte quasi simultanée de William F. Talbot en Angleterre. D'ailleurs, dans le compte rendu des séances de l'Académie des sciences (1839, p. 177-178), on comprend que Talbot a introduit une lettre de « réclamation formelle de priorité ». Celle-ci est lue en séance puis âprement discutée par François Arago qui oppose au chercheur anglais les « preuves légales » des découvertes de Nicéphore Niépce et de Daguerre.
3. « Un isolement superbe [...], grave, terrible des objets [...], une présence "impitoyable, cruelle et dure" d'un monde dont l'humain semble chassé. »
4. « FiFo (*Film und Fotografie*) », exposition du 18 mai au 7 juillet 1929, Stuttgart, Allemagne.
5. Remarque : des propos finalement peu éloignés de ceux que François Arago prononça le 7 janvier 1839 à l'Académie des sciences de Paris (voir *supra*).

6. « Notre expérience, perceptive ou non, esthétique ou non, est “artialisée”, c’est-à-dire modelée et donc anticipée par des modèles, médiateurs ou opérateurs artistiques » écrit Alain Roger dans *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l’art* (1978, p. 13). Le discours a peu changé vingt ans plus tard : « Notre regard [...] est riche, et comme saturé de modèles latents, invétérés, et donc insoupçonnés [...] qui œuvrent en silence pour [...] *modeler* notre expérience, perceptive ou non. » dans *Court Traité du paysage* (1997, p. 15-16). Italiques de l’auteur. Remarque : ne fait-on pas loger beaucoup (trop) de notre rapport au monde dans cette anticipation ?

7. Comme l’a remarqué Deborah Bright dans les années 1980, le paysage est un genre photographique essentiellement masculin, que ce soit dans son institutionnalisation muséale ou sur le marché de l’art. Pour ma part, même si j’utilise le genre grammatical masculin pour la fluidité de lecture, je ne restreins nullement l’activité photographique paysagère à lui seul.

8. Dont on connaît la critique qu’il a formulée à l’égard d’un paysage « construction culturelle », finalement peu éloigné d’un paysage artialisé. Voir « The Temporality of Landscape », 1993.

9. Notre traduction.

10. Notre traduction.

11. En référence à l’entretien que le photographe Gilbert Fastenaekens m’accorda en mai 2016 à Bruxelles. Le photographe est notamment connu pour sa participation à la Mission photographique de la Datar, la mission « Les quatre saisons du territoire » (sur le territoire de Belfort en 1987), la mission du Conservatoire du littoral (1992-1994) ainsi que d’autres commandes publiques et privées.

Pour la suite, chaque citation marquée d’un astérisque renvoie à ce qu’il me confia.

12. Italiques originels.

13. Notons qu’ici, la métaphore est gustative et olfactive, ce qui complète les signaux visuels, sonores et tactiles que propose Tim Ingold. Tous les sens sont ainsi convoqués dans l’expérience paysagère du photographe.

14. Pour l’effet citationnel, voir par exemple la photo de Carleton E. Watkins titrée de *Section of the Grizzly Giant with Galen Clark, Mariposa Grove, Yosemite* (1864-1866), URL : <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/260317> ; à comparer avec celle de Robert Adams intitulée *The decaying remains of an old-growth stump, the last evidence of the original forest. Clatsop County, Oregon* (1999-2003). URL : <http://media.artgallery.yale.edu/adams/slide.php?id=9906&s=106575>

15. Je souligne.

16. Ceci rejoint les dires Jean-Christophe Bailly dans la préface de l’ouvrage de Christine Ollier, *Paysage cosa mentale* (2013, p. 10) : « [...] Le plus souvent la figure est absente [...]. La “tragédie du paysage”, [...], est et doit demeurer objective, elle a les traits d’une présentation, elle montre comment l’existence se déploie hors de nous devant nous, qu’elle résulte d’elle-même ou de l’action de nos semblables. » Je souligne.

17. Du titre complet « New Topographics : Pictures of a Man-altered Landscape », exposition à la George Eastman House (Rochester, État de New York), d’octobre 1975 à février 1976.

18. Remarque : un ouvrage récent *Reframing the New Topographics* (Foster-Rice et Rohrbach, Chicago, 2010) et un nouvel accrochage de ladite exposition au Los Angeles County Museum of Art (du 25 octobre 2009 au 3 janvier 2010) montrent l’actualité des questions soulevées par l’exposition de 1975.

19. Titre du chapitre introductif de l’ouvrage précité de Christine Ollier.

20. Dont une traduction pourrait être : « Les choix de Timothy O’Sullivan étaient longuement pesés. Ils représentent une leçon du genre “photographie de paysage” - et à dire vrai, le choix d’inclure ou d’exclure quelque chose dans une image n’est jamais une opération neutre. »

21. « Cette notion de cadre est fondamentale pour le paysage occidental classique [...]. Le paysage idéal se signale par une réduction, un acte autoritaire de sélection et d’ordonnance, qui le contient à l’intérieur de certaines limites. » Rien de bien neuf donc. Dès la Renaissance nous

choisissons bien de *manière autoritaire* la composition du cadre, comme l'écrit ici l'historien Alain Mérot (2009, p. 17).

22. Éric de Chassey (2006, p. 152-154) ne sort pas non plus de cette impasse conceptuelle puisque, pour analyser les travaux du photographe Lewis Baltz, il parle lui aussi de « neutralité stylistique » et même de « processus de neutralisation ». Puis il convoque la notion de *statement* et cite l'historienne Sheryl Conkelton pour qui la « densité [de ses] images produit une autorité de type coercitif. » À n'en pas douter, toute cette neutralité est basée sur les « choix de l'artiste [...] dictés par sa "haine" à l'égard de son environnement [...] » comme l'écrit lui-même de Chassey !

23. C'est ce que nous dit en substance Erwin Panofsky dans son fameux texte *La Perspective comme forme symbolique* (2012). « [...] C'est du sujet que la spatialité reçoit toutes ses déterminations spécifiques, [...], l'espace, écrit Panofsky, en tant que notion porteuse d'une vision du monde, se trouve définitivement épuré de tout ingrédient subjectif » (p. 174). Revoici donc notre hypothèse d'évidence !. « Mais, en retour, ajoute Panofsky un peu plus loin, il est aisé de voir combien sur le plan artistique la conquête de cet espace systématique, non seulement infini et "homogène" mais encore "isotrope", présuppose l'étape médiévale [...]. » (p. 175).

24. Pour coucher ses images sur papier dans *Turning Back* (2005), un livre consacré aux coupes rases dans le conté de Clatsop en Oregon, Robert Adams ne doit-il pas *in fine* couper des arbres pour pouvoir parler des arbres coupés ?

25. À ce titre, il faut entendre les lamentations du même Robert Adams et son analyse souvent sombre de la société dans laquelle il vit et inscrit son activité de photographe.

26. Aux origines du style documentaire (style auquel sont souvent associés tous les photographes précités), on s'interdisait d'ajouter « une quelconque transfiguration artistique » et, c'est fondamental, tout surcroît de « distance sémiotique propre au travail artistique » (Lugon, 2011, p. 238). Cette forme d'ascèse donne un tout autre sens à la « transparence » du médium photographique.

RÉSUMÉS

Jusqu'à quel point peut-on représenter objectivement un paysage en mutation avec la photographie ? Quels critères adopter pour y arriver ? Est-ce le but d'un Observatoire photographique ? Pour répondre à ces questions, il faudra se pencher sur la croyance en une image photographique dite mécanique et voir quelle fut sa fortune, d'abord en sciences puis en art. Ainsi, nous suivrons le fil de l'observation, quitte parfois à détricoter la notion jusqu'à tomber sur celle qui lui est implicitement associée : l'objectivité. De là, à l'appui d'un entretien avec le photographe Gilbert Fastenaekens puis d'une réflexion centrée sur les images photographiques de paysages vides, il s'agira de montrer l'inadéquation de termes comme « neutralité », « retrait » ou bien « détachement » ; souvent amalgamés pour analyser la démarche des photographes. Lorsque des photographes sont en mission, c'est *engagés* tout entier sur le terrain d'une écriture photographique qu'ils s'occupent du paysage, d'un regard instruit, certes, mais aussi lourdement instrumenté. Quant aux images qu'ils produisent, c'est parce qu'elles sont *prises* dans une longue séquence d'attachements techniques que l'idée même d'un détachement doit nous paraître douteuse.

To what extent is it possible to give an objective representation of a changing landscape by means of photography ? Which criteria should be adopted to achieve this ? Is this the purpose of a photographic observatory ? To answer these questions, it is necessary to reflect on the belief in a so-called mechanical photographic image and to look at what has become of this belief in science and subsequently in art. Thus we shall follow the thread of observation, even if this means unravelling the notion until we encounter the that of objectivity which is implicitly associated with it. From that point on, based on an interview with the photographer Gilbert Fastenaekens, followed by an analysis of photographic images of empty landscapes, the aim will be to demonstrate the inadequacy of terms such as “neutrality”, “distance”, or even “detachment”; often used confusedly in analysing the approach of photographers. When working on an assignment, although they are focusing on the landscape, photographers are entirely engaged in the field of photographic composition, albeit with a trained and highly instrumented eye. As for the images they produce, it is because they are taken within a long sequence of technical attachments that the very idea of a detached view should be considered as highly doubtful.

INDEX

Keywords : anthropocene, objectivity, photography, walk, landscape, epistemology

Mots-clés : anthropocène, objectivité, photographie, marche, paysage

AUTEUR

YOGAN MULLER

Chercheur au centre Habiter de la faculté d'architecture La Cambre-Horta, Yogan Muller termine un doctorat en art et sciences de l'art, un programme de recherche qui réunit l'École nationale supérieure des arts visuels (ENSAV) de La Cambre et l'Université libre de Bruxelles en Belgique. Il se spécialise en épistémologie et photographie du paysage.
contact[at]yogan-muller[dot]com